Sudermann's „Ehre" — Kunstwerk oder Mache?

Eine zeitgemäße Betrachtung.

Von

Ernst Traumann.

Heidelberg.
Georg Weiß, Verlag.
1891.

Sudermann's „Ehre“ – Kunstwerk oder Mache?

Eine zeitgemäße Betrachtung

von

Ernst Traumann.



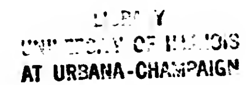
Heidelberg.
Georg Weiß, Verlag.
1891.

Es ist nicht wahr, was man gewöhnlich behaupten hört, daß das Publikum die Kunst herabzieht; der Künstler zieht das Publikum herab, und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen.

Schiller.

Noch nicht ein Menschenalter ist verflossen, seit der nationale Traum unserer Väter in Erfüllung gegangen und schon durchtobt das junge deutsche Reich ein Kampf, der es in seinen Grundfesten zu erschüttern droht. Die Schlagbäume sind verschwunden, die Eifersucht der Stämme und Staaten hat sich in regen Wettbewerb um die Größe und Macht des Ganzen verwandelt, aber in seinem Innern will sich die Grenze zwischen den Klassen seiner bürgerlichen Gesellschaft zu einer furchtbaren Kluft erweitern. Hartnäckig fordert der Arbeiter von seinem Brodherrn eine gerechtere Vertheilung des gemeinsamen Gewinnes, eine andere Schätzung seiner Kräfte. Durchdrungen von der erhöhten Bedeutung, die ihm ein technisch so hoch entwickeltes Zeitalter verleiht, und gestützt auf eine gewaltige numerische Macht, verlangt er eine durchgreifende Aenderung des Standpunktes, den die übrige Gesellschaft ihm gegenüber bis dahin eingenommen.

So bangt die Nation um ihre ruhige, politische Weiterentwickelung und den gedeihlichen Ausbau ihres Einheitswerkes. Aber nicht genug damit. Auch der Frieden ihres geistigen Lebens scheint gefährdet. Eine



lärmende Schaar meist jugendlicher Köpfe verlangt nach andern Gebilden und Gestaltungen, nach einer Kunst mit neuem Inhalt. Mit dem Rufe, das Alte sei ausgelebt, schreiten sie keck über das Ueberlieferte hin und achten das für nichts, was ein früheres Geschlecht in frommer Verehrung heilig gehalten.

Wie seltsam! In einer Periode, da die Einigung der Nation als fast unerreichbares Ideal vor der Seele unserer Vorfahren stand, waren die Werke unserer klassischen Dichter das alleinige Band, das die Zersplitterten umschlang, der einzige Kitt, der sie zusammenhielt. An diesem Jungbrunnen erstarkte immer wieder das nationale Bewußtsein, richtete sich jede geknickte Hoffnung neu auf. Und nun, da das Ziel erreicht ist, soll mit einem Male die Zauberkraft jener Quelle erloschen, die gläubige Bewunderung unserer Geisteshelden der Irrthum einer begrabenen Zeit gewesen sein.

Freilich, fast will es scheinen, als ob der Mitwelt das lebendige Gefühl der Zusammmengehörigkeit mit jener großen Epoche verloren gegangen sei, in welcher der deutsche Geist nach so langem Ermatten rauschend wieder seine Flügel hob. Wo sind sie hin die Tage, da Schiller, das Vorbild unabläßiger Selbstläuterung, mehr und mehr mit seinen größeren dichterischen Zwecken wachsend, schließlich einen Standpunkt erreichte, auf dem er Sittengesetz und Schönheit Hand in Hand gehen sah und eine

ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts verkünden konnte, und Göthe, allzeit eins mit der Mutter Natur und doch fest gestützt auf seine durchaus künstlerische Persönlichkeit, in seinem olympischen Greisenalter den Gebildeten der Nation als der Weiseste der Irdischen erschien, dem nichts Menschliches mehr fremd war?

Von ihrer glorreichen Höhe ist, wie die Poesie, auch ihre Schwester, die Philosophie, herabgestiegen. Standen unsere Dioskuren wie Fürsten auf den Höhen der Menschheit, über dem Gebiete des Vergänglichen, das ihnen nur ein Gleichniß schien, so hatte Kant, wie er mit dem vollen Bewußtsein seiner geistigen That bekennen durfte, gleich Kopernikus einen Sonnenstandpunkt gefunden, der ihn die Bewegungen der Vernunft erkennen ließ. Sollte uns in der That jener Geist völlig verloren gegangen sein, der, ausgehend von dem Königsberger Gewaltigen, in Fichte einen Vorkämpfer fand, gleich befähigt, die Spekulation zu befruchten und den Zeitgenossen das patriotische Gewissen schlagen zu machen? Welcher Gegensatz in der Weltanschauung jenes Zeitalters und des heutigen! Verlassen ist die größte Errungenschaft Kant'schen Tiefsinns, das reine Bewußtsein, eben so werthvoll für die Erkenntniß — wie für die Sittenlehre, um einem Prinzip Platz zu machen, das sein ausgesprochenes Gegentheil ist. Das Unbewußte! Von einem geistvollen Menschenfeinde in glänzender Sprache, doch marktschreierisch ver-

kündet, ist es die Grundlage einer Weltbetrachtung geworden, populär und modisch, weil sich in ihr das liebe Ich des geneigten Lesers gefällt und gar so interessant fühlt. Oder fast noch schlimmer: Jedes Schwunges baar, vermag sich eine Philosophie unserer Tage nicht mehr zu speculativen Gedanken zu -erheben und pactirt, ihrer eigenen, mühsam wieder errungenen Würde vergessend, mit der induktiven Wissenschaft, deren Aufgabe keine andere sein kann und darf, als die Betrachtung der räumlich und zeitlich beschränkten Welt der Erscheinung.

Ihrer politischen Bedeutung wieder bewußt, verlangt die Nation nach einem monumentalen Ausdruck ihrer Größe in Wort und Bild, und sie erwartet sehnsuchtsvoll den Genius, der ihr die plastische oder dramatische Verkörperung ihres Einheitswerkes brächte. Die bildende Kunst aber hat jenen großen Zug verloren, der, von den Tagen Schlüters herkommend, den Schöpfungen Rauchs und Schinkels eigen war. Diese Meister waren eben ganz erfüllt von der Heldengröße ihres Volkes in Waffen. Es war die unmittelbare Berührung mit der vaterländischen Erde, aus der ihnen, wie jenem Riesen des Alterthums, die Stärke der Begeisterung erwuchs. Wie gerne hätten sie, in ihrem Schaffen stets durch die wirthschaftliche Noth ihres preußischen Heimathsstaates gehemmt, ihre reichen Kräfte an einer vaterländischen Aufgabe erprobt, wie sie jetzt der deutschen Bildner harrt!

Sollte es nur dem medicäischen Zeitalter beschieden gewesen sein, aufsteigende politische Größe und reichstes künstlerisches Leben vereinigt zu sehen?

Und vollends das Drama!

Seinem Element, der Idee entfremdet und nach der Tendenz schielend, ist es zum gedankenlosen Abklatsch des Singulären und unfähig geworden, dem Jahrhundert und dem Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten. Denn das will diese höchste aller poetischen Gattungen. Immer war sie der Niederschlag einer Weltanschauung, der Schicksalsbetrachtung einer festumgrenzten Zeit gewesen. Und so war sie auch, dieser Aufgabe sich bewußt, ihren großartigen Entwickelungsgang durch die zwei Jahrtausende geschritten, vom griechischen Alterthume her bis zu Weimars glanzvollen Tagen. Langsam und feierlich, wie das Majestätische immer geht. Und wenn wir diesen Lauf und seine Wendepunkte verfolgen, so will uns das Stürmen der heutigen, ihr Verlangen nach Neuem wie ein Pygmäenkampf erscheinen. Was war denn immer das Neue, der Fortschritt in dieser Kunst?

Auf dem Höhepunkt des nationalen Lebens der Hellenen war der ausgereifte Stoff ihrer Mythen zur Form der Tragödie durchgedrungen. In dieser Verschmelzung von Inhalt und Ausdruck so wahr, so einfach grandios, wie die Säulentempel und Statuen, schien diese Kunst den

überzeugendsten Beweis für die Entelechie des Aristoteles geben zu wollen. Beschlossen lag schon das Schicksal der Fürsten und Helden, als ob es über dem athemlosen Zuschauer selbst brüte, bevor es, wie ein Gewitter sich entladend, in der Handlung über die Scene schritt. Das thatenreichste der alten Völker, die Römer, hat keinen Genius erzeugen können, der in Gebilden des Wortes seiner politischen Größe einen vollen, monumentalen Ausdruck gegeben hätte. Jahrhunderte mußten darüber hingehen, Nationen entstehen und verschwinden, damit im fernen Britannien ein Geist erwachte, der neben den Königsgestalten seines eigenen Volkes die glänzenden Erscheinungen des republikanischen und monarchischen Rom zu neuem, wundervollem Leben erweckte. Es war die alte Form der Tragödie. Aber in diese der ganze Inhalt der neuen Ereignisse und Anschauungen gegossen, wie sie die Jahrhunderte gebracht, und an Stelle des Schicksals der Alten die Selbstbestimmung der Menschen durch ihre Leidenschaften.

Nun erwacht der deutsche Genius.

> Und auf der Spur der Griechen und des Britten
> Ist er dem bessern Ruhme nachgeschritten.

Die Kunst wird einheimisch. Dies war das Neue, Große! Das erste, vollendetste Drama Lessings, die Minna von Barnhelm, spielt sich auf nationalem Hintergrunde ab. Denn blicken uns nicht ständig daraus die

erstaunten Augen des großen und des guten Königs an? Dann der Götz von Berlichingen, ganz erfüllt von dem wilden Zauber des deutschen Mittelalters, hervorgerufen und getragen von dem Geiste, der den jungen Göthe von dem Wunderbau des Straßburger Münsters anwehte. Und wie diese Morgengabe, so sein Vermächtniß an die deutsche Thalia, der Faust, was wäre er, losgelöst von deutschem Empfinden? Studirstube, Osterfest, der gothische Dom — Alles athmet Heimathluft. Auch in fremdem Gewande treten uns Göthes Gestalten, zumal die weiblichen, vaterländisch vertraut entgegen: Klärchen, Iphigenie, auch die Frauen des Tasso. Waren Göthes Dramen fast dnrchweg persönliche Befreiungen und zeigte sich in ihnen jede feinste Regung deutschen Seelenlebens, so pocht und stürmt in Schiller der nationale Gedanke. Auch im Leben einer Nation gibt es Augenblicke, wo ein großer Mensch dem Weltgeist näher ist als Andere. Wir haben es in unsern Tagen wieder gesehen, wo ein providentieller Staatsmann allein den Puls der Zeit zu fühlen verstand. Ein solches Werkzeug der Vorsehung schien auch Schiller. Bei seinem tiefen Verständniß für die in der Geschichte waltenden Kräfte und Gesetze fanden die großen Ereignisse seiner Zeit in seinen Bühnenwerken einen unvermittelten, wuchtigen Ausdruck. In den Räubern und der Luise Millerin stürmt die Revolution, ein republikanisches Trauerspiel und der Don Carlos spiegeln die freiheitlichen und kosmopolitischen Gedanken der letzten

Decennien des achtzehnten Jahrhunderts wieder. Napoleon, der Schlachtengott des heraufsteigenden Säculums, unternimmt seinen phantastischen Zug nach Aegypten und Europa beginnt vor ihm zu zittern. Da läßt der Geist des Dichters eine Gestalt wieder auferstehen, einen Feldherrn, düster und gewaltig, pochend auf sein Genie und seine Sterne. Der Wallenstein! Nun wird sich Schiller des Nationalitätsgedankens voll bewußt. Das Prinzip, das in unserem Jahrhundert fast vergessene Staaten zu neuem Leben erweckte, wie wunderbar hat er es schon verfochten! Zuerst die Sympathie mit dem Königsthum von Gottesgnaden gegenüber der Usurpation in der Maria Stuart, sodann ein Volk in seiner Erhebung gegen fremde Eindringlinge.

Nichtswürdig ist die Nation, die nicht
Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre.

Welcher Mahnruf an das damalige Deutschland! Und zuletzt, selbst schon dem Tode geweiht, wie sein prophetischer Attinghausen, spricht er in unerschütterlichem Vertrauen zu den nationalen Kräften der Deutschen die Worte, deren Wahrheit ein glücklicheres Geschlecht mit Staunen so viel später erst erfahren sollte.

Das sind unsere Klassiker. Unser, weil deutsch in Empfinden und Denken, klassisch, weil sie ihren Stoff immer zu adäquater Form durchdrangen. Nun der Niedergang des Dramas. Noch einmal leuchtet in Heinrich von

Kleist ein eigenartiges Feuer auf, aber unstät, wie dieses Menschenleben selbst. Es ist die Romantik, wie sie aus der Gegenwart in die Vergangenheit flüchtet und das Lebendige bei den Todten sucht. Sehnsüchtig verlangt sie nach Gestaltung ihres Wollens, wie das Heilbronner Käthchen nach seinem Ritter und Herren, aber vergeblich, denn sie vermag sich nicht loszureißen von der Erscheinungswelt und klammert sich weichlich an das Leben, wie der Homburger Prinz. So steht sie der Klassik gegenüber, wie das Wollen dem Können, wie die Gothik der Renaissance. Flüchtig senkt sich der Genius des deutschen Dramas, als ob er damit ihre geistige Einheit mit dem Mutterlande besiegeln wollte, zur Ostmark hernieder und drückt der Stirne Grillparzers sein Zeichen auf. Sodann eine Zeit des Klassizismus. Meist bringt sie eine Nachahmung Schillers, doch ohne das rhetorische Pathos, wie er, mit realem Leben sättigen und durch den Schwung der Idee rechtfertigen zu können. Immerhin jedoch steht dieser Dichtung das klassische Drama der Deutschen urbildlich vor Augen.

Nun aber die Gegenwart, die Jüngstdeutschen. Wie treten sie vor uns hin? Laut und vordringlich geberden sie sich als Stürmer und Dränger. Ohne Pietät tragen sie das stille, heilige Feuer der Kunst in den politischen Kampf unserer Tage, nicht um damit die Herzen zu erleuchten und zu erwärmen, nein, um den immer bereit

liegenden Zündstoff des Klassenhasses zur Flamme zu entfachen. Und, wie die rothe Internationale selbst, sind sie vaterlandslos. Sie brüsten sich mit einer Afterkunst, die sie an den unrühmlichen Vorbildern unserer politischen Nachbarn, ja Gegner, in Norden, Westen und Osten kümmerlich nähren. Und ihr eigenes Bekenntniß ist es, einer Kunst des Realismus und Naturalismus zu huldigen.

Es sind die Schlagwörter, welche die Halbbildung unserer Zeit so gerne gebraucht und die sich immer da einstellen, wo die Begriffe fehlen. Welcher halbwegs Ungebildete spräche in Deutschland jetzt nicht von dem Realisten Ibsen und dem Naturalisten Zola! Und doch sind das Dinge, die vor einer Richterin ausgemacht werden müssen, die sich unserem Zeitalter majestätisch entzieht. Es ist die Philosophie. Nicht weniger als eine Weltanschauung verbirgt sich hinter jenen Worten. Wenn der gewöhnliche Menschenverstand, den man in Frankreich den guten, in England den gemeinen und in Deutschland zum Ueberfluß auch noch den gesunden nennt, von Realismus spricht, so schwebt ihm so etwas vor, wie ein leibhaftiges Ding, das man mit Zähnen fassen, mit Händen greifen kann, und bei Naturalismus denkt er an eine derbe Nudität à la Rubens. Stets aber bildete zu beiden Begriffen der Idealismus den bewußten oder unbewußten Gegensatz, und zwar als etwas nebelhaft Ver-

schwommenes, Schall und Rauch. Die Begriffslehre der bildenden Kunst gebraucht diese Ausdrücke mit größerer Berechtigung. Sie bezeichnet damit das Verhältniß des Subjectiven zum Objectiven. Wo diese Beziehung nicht in Frage kommt, in der Architektur, redet man nicht von solchen Unterscheidungen. Objectiv ist allein die idealistische Kunst. Sie steht immer im Zenith, wie die Sonne über der kreisenden Erde. Ihr zugewendet der Realismus, der sie aufsteigen, von ihr abgewendet der Naturalismus, der sie niedergehen sieht. So gelten dem Kunstrichter die Gebilde eines Donatello als realistisch, die Gemälde der Caracci als naturalistisch. Stets aber wird ein verständiges Urtheil das Relative dieser Bestimmungen hervorblicken lassen, sie niemals im absoluten Gegensatz zum Idealistischen gebrauchen. Denn alle Kunst ist Form und als solche ein Kind des Gedankens, und alle Kunst ist Natur, weil an den Stoff gebunden. Und es ist dieser ewig durch die Welt gehende Gegensatz von Stoff und Form, der auch zeitlebens in der Philosophie, wie in Kunst und Religion, nach Ausdruck gerungen, von den Zeiten der Griechen her bis auf unsere Tage. Bald ist der Gedanke, bald der Stoff, bald ihr Streit, bald ein Vermitteltes das Prinzip. Und Idealismus ist es, wenn die Weltbetrachtung dem Gedanken die Herrschaft über die Erscheinung, den Stoff gibt: Plato, der Johannesprolog, Kant. Naturalismus, wenn die Stoffwelt, die Natur, zum selbständigen, leben=

digen Ganzen gemacht wird, aus dem sie den Geist hervorgehen läßt, damit sie an ihm einen Zeugen oder einen Spiegel habe: Spinoza, Schopenhauer. Niemals aber ist der Realismus ein eigenes Prinzip. Er bleibt eine naive, befangene Betrachtungsweise, so wie der Naturalismus eine leidende ist und daher Fatalismus uud Pessimismus seine nothwendigen Begleiter sind. Thätig und frei ist allein der Idealismus. Und wie verhält sich der Dichter zur Natur? Sein Geist begreift sie bald sieghaft, bald liebevoll; bald ist sie ihm Mittel zum eigenen Zweck, bald Gegenstand der Betrachtung. Mein unermeßlich Reich ist der Gedanke, triumphirt Schiller und Göthen ist es vergönnt, in die tiefe Brust der Natur, wie in den Busen eines Freunds zu schauen. Aber doch ist sie ihm zum Königreich gegeben, doch herrscht er über sie, wenn auch in seiner milden, abgeklärten Weise. Der Dichter, der in Mephisto den Urtypus des Realisten geschaffen, setzt sich mit der Erscheinung stets freudig auseinander, Schiller sucht in deren steter Flucht den ruhenden Pol. Aber er weiß sie auch festzuhalten, das bezeugen vor Allem die humoristischen Gestalten seiner Erstlingsdramen. So geht in der Poesie der Realismus im Idealismus auf. Ein Naturalismus aber ist in der Dichtkunst undenkbar, wenn sie nicht diesen Namen verscherzen will. Dichten, können — was ist es Anderes als geistige Thätigkeit? Eine Schöpfung allein aus dem Geist und für den Geist; denn

dieser vermittelt auch wieder die Poesie, er redet nicht wie die bildende und die Tonkunst unmittelbar schmeichelnd zu den Sinnen. Des Dichters geflügelt Werkzeug ist das Wort und dieses will verstanden sein. Das Gebilde der Poesie ist nicht intuitiv, ist nicht als selbständiges Naturganzes einleuchtend. Um zu sein, muß es mehr als Statue und Gemälde vorgestellt werden. Es heißt die Phantasie aus dem Reiche der Dichtkunst austreiben, wenn diese vorherrschend Natur sein wollte. Der gemeine Begriff des Natürlichen, sagt Schiller, hebt alle Poesie und Kunst geradezu auf. Oder gar blos Natur! Hat Kant nicht bewiesen, daß die Natur das Werk unseres Bewußtseins ist? Eine Richtung, die ausgesprochenermaßen die Dinge durch das trübste Medium, das Temperament betrachtet, die nur den Eindruck, nicht den Ausdruck der Welt sucht, verdammt sich selbst zur Vernunftlosigkeit. Sie wendet sich zu den Sinnen, nicht an den horchenden, sondern nur an den hörenden Menschen, nicht an seinen Geist, sondern an den Nerv. Ihr gilt nur das mechanische Gesetz, wie es die unfreie Materie beherrscht. Und hiermit haben wir das bezeichnende Wort für die Unkunst unserer Tage gefunden. Es ist der Materialismus, der hier sein Haupt erhebt und seine Wolfsgestalt nur in den Schafspelz des Naturalismus gehüllt hat. Denn eine Richtung des praktischen Lebens findet hier ihren Ausdruck: die Freude an Sinnenreiz

und Sensation, die Lust am Krankhaften und Angefaulten.

Und eine ächt französische Erscheinung ist es, heute, wie vor hundert Jahren. Damals folgte auf Condillac und Helvetius die Revolution. Jetzt aber versucht man in Deutschland diese Gesinnung einzubürgern, indem man den Ehebruch und die Cameliendame bei uns typisch machen möchte.

Der Schauplatz dieser Bestrebungen ist vornehmlich die junge, rasch zur Großstadt emporgeschossene Metropole unseres Reiches. Wie dort auf jedem Gebiete praktischer Arbeit eine rastlose Thätigkeit entfaltet wird, so zeigt sich auch im literarischen Leben Berlins eine fieberhafte Produktion. Zahllose Theater jeglicher Gattung sind emporgeschossen, um der hochgesteigerten Schaulust der Millionenstadt zu genügen. Dort ist auch auf einer Bühne, die den Namen Lessings trägt, unter dem Pauken- und Trompetenschall einer raffinirten Reclame und dem frenetischen Beifall des Publikums das Schauspiel erstmals in Scene gegangen, dem unsere Betrachtung gilt. Die Kritik, soweit sie sich nicht in leisetreterischen Floskeln bewegte, bezeichnete die Aufführung als ein hervorragendes, literarisches Ereigniß, verkündete in dem Werke eine bedeutsame Erscheinung und erblickte im Dichter eine starke dramatische Kraft. Fast keine größere Bühne Deutschlands, die nicht das Schauspiel für sich erworben und erfolgreich zur Dar-

stellung gebracht hätte. Und während noch die Entscheidung in der Schwebe war, ob man seinem Verfasser den Preis zuerkennen sollte, den der Name unseres größten Dramatikers adelt, bedrohte man ein neues Werk desselben Autors mit einer ungewöhnlichen Maßregel, der polizeilichen Censur. Welcher Widerspruch! Und wo liegt die Wahrheit?

Der Fabrikbesitzer Mühlingk zu Charlottenburg-Berlin hatte zur Feier seiner Ernennung zum Commercienrath eine Festlichkeit veranstaltet, wobei einer seiner Arbeiter, der Buchbinder Heinicke, unter die Räder einer Equipage gekommen und zum Krüppel geworden war. Ihm und seiner Familie ward vom reichen Brotherrn im Hinterhause der großstädtischen Wohnung eine Freistätte gewährt, auch hatte dieser dem Sohne des Proletariers, Robert, eine kaufmännische Erziehung angedeihen lassen und dem begabten jungen Manne schließlich die Stellung eines Procuristen an der indischen Filiale des Handlungshauses gegeben.

Robert kehrt in die deutsche Heimath zurück, begleitet von seinem Freunde, dem Grafen Trast, dem angesehensten und reichsten Handelsherrn des indischen Archipels, an dessen Rath er zum Manne gereift und dessen Einfluß er

seine Erfolge verdankt. Das Herz ist ihm geschwellt von stürmischer Sehnsucht, seine Familie und seine Wohlthäter wiederzusehen. Aber furchtbar sind die Entdeckungen, die er nach kurzer Begrüßungsfreude zu Hause machen muß. Seine heißgeliebte Schwester Alma ist die Maitresse des Sohnes seines Wohlthäters geworden. Die Eltern dulden in dumpfer Gewissenlosigkeit das schändliche Verhältniß, das die ältere Tochter und deren trunksüchtiger Ehemann kupplerisch begünstigen. Jede neue Aussprache mit den Seinen stößt den Sohn tiefer in Verzweiflung. Er findet in der Schwester keine Gefallene, nein, eine Verlorene. Als er vom Verführer Genugthuung fordert und sie dessen Vater in Gestalt eines Abfindungsgeldes dem Hinterhause bringt, als dieses jubelnd angenommen wird, da muß er in trostlosem Schmerz bekennen, daß ihn eine unüberbrückbare Kluft von Allem trennt, was ihm lieb und heilig war. Noch eine kurze Abrechnung mit dem Chef des Hauses, der ihn aus seinem Dienst entlassen, und er kehrt mit der geliebten Tochter des Kaufherrn, die, wie er selbst, dem mitleidslosen Elternhause entfremdet, dem Jugendfreunde als sein Weib folgt, und an der Seite seines väterlichen Freundes der verlorenen Heimath den Rücken, Vorderhaus und Hinterhaus ihrem Schicksal überlassend.

Dies die Fabel des Stückes. Wer wollte verkennen, daß sie eine Tragödie in sich schließt? Und doch dieser

Ausgang! Ueber zertrümmertem Glück und vernichteten Idealen beruhigt sich der Held, der Dichter und ein plattes Publikum, wie im Lustspiel, bei der Heirath der Liebenden. Woher diese possenhafte Lösung? Wie führt sie der Dichter herbei?

Er vertheilt die vier Akte der Handlung gleichmäßig auf Vorder- und Hinterhaus. Zwei gehören dem Proletariat, zwei der Bourgeoisie. Die sittliche Verkommenheit der Arbeiterfamilie tritt, im Gegensatz zu den lauteren Anschauungen und Gefühlen des heimgekehrten Sohnes, grell hervor. Die tölpelhafte Würdelosigkeit des Vaters, die rührselige Einfalt der Mutter, die Habgier der älteren Schwester und die Rohheit des Schwagers lassen den um das Schicksal seines Lieblings vor Allem besorgten Bruder noch weit Schlimmeres ahnen, als er schon gesehen. Dann das Vorderhaus. Hinter der biedermännischen Redeweise des Kaufherrn versteckt sich die kalte, schnöde Berechnung. Das gedankenlose Genußleben des Sohnes zeigt sein freundschaftlicher Verkehr mit hohlen Lebemännern, einem blasirten Gecken und dem Reserveoffizier Brandt, dem Mann der Schneide und äußerlichen Correctheit. In diese Scheinwelt, von deren Lüge sich nur die unglückliche Tochter Leonore angewidert fühlt, tritt Graf Traft, der vorurtheilslose, zum selbstgemachten Manne gewordene Aristokrat und rüttelt an den bequemen Ueberlieferungen der Gesellschaft und an dem Gewissen des Verführers.

So erfährt der Bruder Almas das Schreckliche. Im Hinterhause folgt die Auseinandersetzung des Sohnes mit den Eltern und der Schwester. Er will seine Familie aus der deutschen Heimath in's ferne Indien verpflanzen, die Wirkung des Sündengeldes auf die Seinen aber bringt ihn davon zurück. Ja, man weist dem unbequemen Sittenprediger die Thür. Den Verzweifelten erfüllt nur noch der Gedanke der Rache am Urheber all' seines Elendes. Er ist zum Mord entschlossen. Nun der letzte Akt. Der Graf bringt Robert von seinem verzweifelten Vorhaben ab, indem er ihm die Thorheit seines Beginnens darthut und eine andere Genugthuung verspricht. Als sie Traft für seinen Freund von Kurt beansprucht, wird sie ihm versagt, ja, wie er selbst, diesen brüskirend, für Robert eintreten will, da spricht Brandt dem geächteten Aristokraten die Rechte des Cavaliers ab. Robert gibt das Abfindungsgeld zurück, er wird von Kurt des Unterschleifs verdächtigt — da, als er dem Buben an die Kehle springt, wirft sich ihm Leonore an die Brust und der Graf ernennt ihn zum Erben seiner Reichthümer. „Warum haben Sie das nicht gleich gesagt?“ frägt der Vater. Und Traft abwehrend: „Ihren geehrten Segen erbitte schriftlich.“

So klingt die Tragödie in dem Witzworte des Grafen aus. Mit dieser Figur steht und fällt das Stück. In Traft's Hand laufen die Fäden der Handlung zusammen,

er allein entwirrt sie auch. Er erkennt in der Schwester des Freundes das gefallene Kind wieder, das ihm am Abend zuvor im Ballsaale der Halbwelt begegnet ist, und dann in Kurt den Verführer. Durch ihn erfährt Robert die Wahrheit. Er entdeckt zu guter Stunde die Mordgedanken seines Freundes und redet sie ihm aus. Wie er den Proletariersohn mit seiner eigenen Person decken will, so tritt er mit seiner Habe für ihn ein, damit das Geld zurückgegeben werden könne. Kein Akt schließt, ohne daß diese Erscheinung die Handlung wieder in's Rollen bringen müßte. So ist er der deus ex machina des Dramas. Aber er ist noch mehr, er ist auch der reflektirende Chor, er ist die Stimme des Dichters. Durch den Mund des Grafen verkündet dieser seine Anschauungen, Ueberzeugungen, seine Moral und Philosophie.

Der Graf hat in seiner Jugend Schiffbruch gelitten. Wegen Spielschulden aus seinem Cavallerie-Regimente gestoßen und mit dem väterlichen Fluche belastet, war er vor die Entscheidung gestellt, in den Tod oder aus dem Lande seiner Ahnen zu gehen. Er wählt das Letztere. So ist er ein Deklassirter geworden. Aus eigener Kraft und Tüchtigkeit ward er in Indien zu dem mächtigen Handelsfürsten, dessen Name die kaufmännische Welt mit Ehrfurcht nennt und dessen Einfluß sich selbst über den europäischen Markt seiner Waare erstreckt. Aus dem deutschen Standesherrn ist ein Weltbürger geworden.

Lächelnd steht er über jedem Kastengeist, den er ja an der indischen Quelle studirt, wie über jedem Vorurtheile. Ohne seine Würde wegzuwerfen und seiner persönlichen Ueberzeugung etwas zu vergeben, weiß er sich jeder Landessitte anzubequemen. Klug, wie er ist, läßt er sich von den Ereignissen schaukeln und mit glücklichem Naturell macht er sich gerne zum Sklaven des Milieu. Wie er Andere in ihrer Art und Sphäre leben läßt, so bewahrt er sich selber seine Freiheit. Zu thun, was ihm beliebt, das ist seine Gewohnheit. Durch die Erfahrungen, die er an sich selbst gemacht, und durch die Beobachtung so vieler fremder Verhältnisse und Menschen ist er zu einer Weltanschauung durchgedrungen, die ihm Alles im Licht des blos Verhältnißmäßigen zeigt. Nichts gilt ihm an sich; denn jedes Ding auf Erden hat seinen Tauschwerth. So ist er der gesunde Menschenverstand in Person. Dabei aber doch ein Mann von Gemüth. Welch' warme Töne findet er, wenn er eine Mutter tröstet! Aber der Schlag des Herzens darf die Stimme des Verstandes nicht übertönen. Das wäre weichlich. Nur die Feigen und Trägen bauen à tout prix Idyllen um sich herum. Solche bekämpft er rücksichtslos, roh wie die Natur, grausam wie die Wahrheit.

Und ein Idyll ist es, was der Held des Schauspiels, Robert Heinicke, um sich gebaut, ein Phantom, dem er nachjagt, die Ehre.

So benennt auch der Dichter sein Drama. Welchen Gedanken will er damit decken, welche Idee?

Mit diesem Worte versetzen wir uns in die Seele des schaffenden Künstlers, in die Welt Platos. Die deutsche Sprache hat dieses Kind des griechischen Geistes längst zu ihrem eigenen gemacht. Wie sie den Höhepunkt hellenischen Gedankenschwunges bedeutet und der Ausdruck einer wahrhaft künstlerischen Philosophie war, so haben sie deutsche Dichter und Denker gleichmäßig der Kunst vindizirt. Die Idee ist der erste Gedanke, der im Dichter aufkeimt, der ihn wachsend erfüllt, in ihm ausreift und ihm dann als Ganzes, gerüstet wie Athene der Stirn des Zeus, entspringt und in eigenem Leben gegenübersteht. So ist sie auch — im Hinblick auf die Handlung — die geistige Einheit der Theile, sie ist vor und über diesen, sie ist das α und ω, der Geist, der über den Wassern schwebt, um neben jenes heidnische Gleichniß Bilder anderer Weltbetrachtungen zu stellen. Und wir dürfen hier religiöse Vorstellungen ohne Scheu gebrauchen; denn der Zweck der Kunst ist ein göttlicher, wie es ja auch in dem naiv empfindenden Gemüthe der Griechen noch keine Trennung von schön und gut, von Kunst und Gottheit gab. Beide wollen die Läuterung des Menschen. Und wie die dramatische Kunst, reicher in ihren Mitteln als die andern Gattungen, Wort und That und Gestalt für sich beansprucht, so ist sie auch tiefer in ihrer Wirkung. Sie verlangt nicht weniger als die Herr-

schaft über Sinne, Verstand und Vernunft. Aber sie regiert nur, wenn sie selbst gehorcht, wenn sie ihre Gebilde den ewigen Gesetzen des Wahren, Schönen und Guten unterthan macht. Diese Gesetze, wie sie uns der Genius offenbart, sind der unwandelbare, unverbrüchliche Maßstab, woran wir jede Erscheinung, die künstlerisch sein will, zu messen haben.

Der Zweck des Dramas insbesondere ist Darstellung eines sittlichen Gedankens. Es bezeichnet die erhabene Würde dieser Gattung, daß die drei Vernunftgebiete des Logischen, Aesthetischen und Moralischen in ihr auf's Innigste verschmolzen sind, daß eine übermäßige Betonung eines dieser Elemente sofort zum Fehler wird und die Verletzung des einen Gesetzes die der anderen unausbleiblich mit sich führt.

Um sittlich-wahr zu sein, muß sich der Gedanke in's Allgemeine erheben. Je allgemeiner die Idee ist, je mehr Lebensverhältnisse sie umfaßt, desto höher steht sie, desto größer ist ihre sittliche Macht. Dramen, wie Faust und Hamlet, welche alle Höhen und Tiefen des Menschenherzens und Menschenlebens durchmessen, sind unter ihres Gleichen, was die Bibel unter den Büchern. Es ist daher die Eigenart des Dramatischen, daß diese Gattung das Besondere und Zufällige nicht verträgt. Wenn die Lyrik, die sich nur an das Gefühl wendet, mit der Musik, das Epos wegen seines in die Fläche gehenden, discursiven

Elements mit der Malerei verglichen werden darf, so entspricht das Drama der Plastik. Es ist die monumentale Dichtkunst, die vorherrschend objective. Der Dichter erzielt diese Wirkung des in sich Wahren besonders durch die Art der Charactere, die er uns vorführt. Diese müssen Typen sein, Gestalten, die uns durch ihr allgemein menschliches Wesen verständlich sind. Der Wirkungskreis der handelnden Personen ist hierbei nicht von Belang. Es brauchen weder die Fürsten und Heroen der Griechen, noch die Träger einer Haupt- und Staatsaction zu sein, um in uns durch ihr Reden und Thun den Eindruck des Allgemeingiltigen zu erwecken. Auch im Bürgerhause und in der Hütte des Volkes findet der Dichter herzbewegende und tiefgehende Schicksale. Wir erinnern uns des bürgerlichen Trauerspiels Kabale und Liebe.

Und es sind keine typischen Gestalten im Sinne des Dramas, diese Erscheinungen des Hinterhauses. Sie haben nur Geltung für einen verschwindenden Theil unserer räumlichen Welt. Sie sind lokalisirt. Die Luft, die sie athmen, entströmt einem besonders gearteten Boden, die Sprache — sie reden ja Dialect — gilt nur für einen enge umgrenzten Bezirk. Auch das Verhältniß der Arbeiterfamilie zum Kaufherrn, ihre ganze Lage, in der sie ihre Selbstbestimmung verlieren und zu Hörigen des reichen Bürgers werden, ist so besonderer, zufälliger, so wenig typischer Art, daß eine Erhebung dieser Persönlich-

keiten und Zustände in's Dramatisch-Allgemeine zur Unwahrheit führen muß. Wir können uns sehr wohl mit der Erscheinung eines pflichtvergessenen Vaters, wie mit der einer gewissenlosen Mutter abfinden, aber nur, wenn der Dichter bestimmt erkennen läßt, daß über diesen Verirrungen der Menschennatur das heilige Gesetz der Familienwürde unvergänglich fortwaltet. Nur so bestehen derartige Charactere die Prüfung vor unserem sittlichen Bewußtsein. Auch Schiller hat der Mutter der Luise Millerin einen Anflug von Kupplerischem gegeben, aber wie klar und zweifellos erhebt sich das Bild bürgerlicher Sittenstrenge vor uns durch das Gegengewicht des ehrenfesten, prächtigen Vaters. Und wie ist dem menschlichen Sittlichkeitsgefühl Rechnung getragen, wenn Göthe seinem Klärchen, das er mit allem Liebreiz des ewig Weiblichen umwoben hat, die philiströse Mutter gegenüberstellt. Diese Naturformen des Menschenlebens sind jedem Dichter heilig. Und es sind solche. Hat nicht ein Philosoph, wie Hegel, die ewigen Rechte der Familie gleichsam in den Himmel geschrieben, unveräußerlich und unzerbrechlich, wie die Sterne selbst? Darum ist eine Gestalt wie Alma ein künstlerisches Unding. Gewiß ist der Typus der Courtisane dichterisch zu verwerthen. Aber nur im Gegensatze zur Norm des Weiblichen. Die Gräfin Orsina und die Lady Milfort sind völlig glaubwürdige Erscheinungen. Doch wie scharf halten Lessing und Schiller, die Schöpfer

dieser Figuren, auseinander, was groß und was niedrig in ihnen ist. Dagegen welche Unwahrheit begeht Sudermann mit dieser Alma! Ist es Selbsttäuschung oder Betrug, daß er sich oder uns glauben machen will, es träte da so etwas wie „naive Verdorbenheit“ vor uns hin? Man wäge diesen Begriff! Er möchte damit diesem Geschöpf jegliche Schuld und Verdammniß nehmen, ihm unsere Sympathie ungetheilt erhalten wissen, das verlorene Kind, wie der Gott die Bajadere, mit feurigen Armen zum Himmel emporheben, aber ohne daß es geliebt, ohne daß es Reue empfindet, ohne daß es Buße gethan. Es hat ja im Blute gelegen! Diese naive Verdorbenheit, welche gegen die Schwester ihres Galans, die ihre Verachtung nicht zu verbergen weiß, einen so bittern Groll hegt, die vor dem gestrengen Bruder zittert, und den um ihre Schande wissenden Grafen bittet, nicht auszuplaudern — Alles dies doch wohl im Bewußtsein ihrer Schuld! Nein, noch ist man in Deutschland nicht naiv genug, um solche Verdorbenheit naiv zu finden.

Schon durch den blosen Titel seines Dramas, sodann durch die ganze Behandlungsweise des leitenden Gedankens und schließlich durch die Art der Lösung versetzt uns der Dichter in die Sphäre des rein Begrifflichen. Er bringt durch diese Bevorzugung des Logischen in sein Schauspiel ein ernüchterndes, didaktisches Element, welches eben so sehr gegen die Aesthetik als die Moral verstößt; denn das

logisch Richtige entbehrt des warmen, unmittelbaren Gefühlslebens, um sittlich wahr zu sein. Doch folgen wir dem Dichter einmal auf das Gebiet der Reflexion, das er mit seinem Grafen Trast so oft und gerne beschreitet. Der Aristokrat, der an seiner eigenen Person die Beschränktheit der Anschauungen seines Standes erfahren und in selbstgewähltem Berufe überwunden hat, fühlt die Berechtigung in sich, über die Wahrheit eines Begriffes, wie des der Ehre, zu entscheiden. Und die Ehre ist ihm nur ein solcher! Die Ehre in jeglicher Gestalt. In jeder Form, in die sie sich hüllt, lädt er sie vor seinen Richterstuhl, die persönliche Ehre des Mannes und der Jungfrau, das innere Gefühl und das äußere Gut der Ehre. Hören wir ihn!

Dem Reserveoffizier Brandt, der mit stets gezücktem Degen vor dem Ehrencodex Wache hält, der ihm gerade ein Privatissimum daraus gelesen, und dessen Freunden ertheilt der Graf ein Publikum und erklärt: Es gibt keine Ehre. Und wie begründet er diesen Ausspruch? Er erzählt: Auf einer Reise durch Mittelasien kam ich in das Haus eines tibetanischen Großen. Ich war bestaubt und wegemüde. Er empfing mich, auf seinem Thronsessel sitzend. Neben sich sein junges, liebreizendes Weib. Ruhe aus, Fremder, sagte er, mein Weib wird dir ein Bad rüsten und hierauf wollen wir Männer uns zum Mahle setzen. Und er ließ mich den Händen des jungen Weibes.

Wenn ich je im Leben Gelegenheit hatte, meine Selbstbeherrschung zu erproben, so geschah es in jener Stunde. Als ich in die Halle trat, was fand ich da? Die Gefolgschaft in Waffen, dröhnende Stimmen, halbgezückte Schwerter. Du mußt sterben, ruft mein Gastfreund. Du hast die Ehre meines Hauses tödtlich beleidigt, denn du hast das Werthvollste, was es dir bot, verschmäht. Sie sehen, meine Herren, ich lebe noch, denn schließlich entschuldigte man mich mit den mangelnden Ehrbegriffen der europäischen Barbaren. — Ja, wir sind verblüfft, fast ebenso wie die geistvollen Lebemänner, welchen der Graf sein Erlebniß mittheilt. Doch unser Erstaunen weicht bald der Entrüstung. Ist diese Erzählung ethnologisch wahr? So viel aber ist gewiß: Es ist ein erbärmliches Mätzchen, diese Erzählung! Und hier nageln wir ihn fest, diesen vielgereisten Odysseus und seinen Sänger. Nun wird es uns klar, daß der Dichter ebenso vaterlandslos ist wie dieser Weltbürger, durch den er uns seine Weisheit verkündet. Nein, dieser Talmigraf mit seiner halbfranzösischen, halbenglischen Redeweise hat niemals eine Heimath gehabt, in der er mit seinem Denken und Fühlen gewurzelt, wie er nie eine finden wird, so sehr er uns das glauben machen will. Denn was stünde fest auf dieser flüchtigen Erde, welcher Begriff, welche Sitte, welches Recht, wenn wir ihm den heimischen Boden der festumgrenzten Nationalität entzögen! Können wir alle diese idealen Güter, die uns nur das

Leben und Weben im Staate verleiht, mit denen eines fremden Volkes vergleichen, ohne daß sie ihren sicheren Untergrund verlieren und sich in eitlen Dunst verflüchtigen, ohne daß uns jede Vernunft zum Unsinn und jede Wohlthat zur Plage wird! — Und was will Traft an die Stelle der Ehre setzen? Die Pflicht. Doch wohl deshalb, weil diese ein realeres, bestimmteres sei. Aber hat die Pflicht nicht ebenso wie die Ehre ihre subjective und objective Seite? Ist sie nicht ebenso abhängig von Anschauung und Sitte? Der Graf vergleiche doch gnädigst die — freilich etwas rigoristische — Auffassung des Pflichtbegriffes seines ehemaligen Landsmannes Immanuel Kant mit der eines Buddhisten oder Moslem. Ehre und Pflicht sind Wechselbegriffe. Keines ohne das andere, also nicht durch einander zu ersetzen. Es sind Geschwister, beide vom moralischen Gesetz in uns erzeugt. Ja, es ließe sich hören, wenn er dieses, wenn er das unvermittelte Gewissen zum Richter berufen wollte. Dieses ist absolut und rein objectiv und — was er so sehr schätzt — auch international:

Es sagen's aller Orten
Alle Herzen unter dem himmlischen Tage
Jedes in seiner Sprache.

Aber es ist ja dem Herrn nicht Ernst mit diesen Dingen. Wenn er auch mit Wichtigkeit versichert, den Räthseln der Gesittung nachzuspüren, sei sittlich an und

für sich, wir glauben ihm nicht. Meint er doch auch, das größte Verbrechen auf Erden sei die Inconsequenz, und dennoch spricht er, dem die objective Ehre nichts ist als der Schatten, den wir werfen, wenn die Sonne der Oeffentlichkeit uns bescheint, davon, er wolle gegen den Commercienrath, falls dieser Roberts Verdienste um die Firma Mühlingk nicht anerkenne, eine Hausse heraufbeschwören. (Allerdings nur im Scherze, aber ein Reformator sollte in solchen Dingen nicht scherzen.) Wie will der kluge Mann dies anders bewirken als durch seine Geltung in der Handelswelt, durch seinen Credit, durch seine kaufmännische Ehre? Möge der kühne Neuerer, wenn er doch einmal die Ehre aus der Welt schaffen will, mit der gefährlichsten und bedenklichsten aller den Anfang machen!

Und er ist ein trefflicher Kaufmann. Wie genau berechnet er dem Bruder die Ehre seiner Schwester: Welchen anderen Sinn hätte die Jungfrauenehre, um die es sich hier handelt (!), als dem künftigen Gatten eine gewisse Mitgift von Herzensreinheit, von Wahrhaftigkeit und Neigung zu verbürgen? Denn nur zum Zwecke der Heirath ist sie da. Nun frage gefälligst in der Sphäre nach, der du entstammst, ob deine Schwester mit dem Kapital, das ihr heut in den Schooß fiel, nicht eine weit begehrenswerthere Partie ist, als sie jemals gewesen.

Hier, wo er dem heiligsten Gut des Weibes einen

Tauschwerth gibt, es nach seinem materiellen Nutzen bemißt, sehen wir den Verfasser der Ehre auf der niedersten Stufe des moralischen Denkens und Empfindens. Es ist der Utilitarismus, und zwar der gemeinste, zu dem er sich bekennt. Eben so graß wie hier sein Cynismus ist die Leichtfertigkeit, mit der Trast-Sudermann das Ehrgefühl des Mannes abhandelt. Dem im Innersten verwundeten Robert beweist er: Das, was du deine Ehre nennst, dieses Gemisch, aus Scham, aus Taktgefühl, aus Rechtlichkeit und Stolz, was du dir durch ein Leben voll guter Gesittung und strenger Pflichttreue anerzogen hast, kann dir durch eine Bubenthat ebensowenig genommen werden, wie etwa deine Herzensgüte oder deine Urtheilskraft. Entweder sie ist ein Stück von dir selbst oder gar nicht. — Nicht doch, Herr Graf! Die subjective Ehre ist weder ein Gemisch, noch ein Stück. Sie ist ein lebendiges Ganzes. Sie ist, wenn dieses Wort gestattet ist, ein Gesammtgefühl: der unmittelbare Ausdruck, die Blüthe der Persönlichkeit. Und sie ist so natürlich, so wenig anerzogen und erkünstelt, wie das Individuum selbst. Sie erwächst aus dem Hochgefühl des Eigenlebens. Wie kann dies gerade der ausgeprägteste Mensch, der Dichter, verkennen? Findet doch der Genius in diesem Gefühl immer wieder neue Kraft, sich zu bethätigen und die alleinige Entschädigung für die schmerzliche Verkennung der Mitwelt. Es hat den jungen Göthe zu seinen prometheischen Liedern

begeistert, und im Alter sang er, von ihm getragen und erfüllt:

Volk und Knecht und Ueberwinder
Sie gesteh'n zu jeder Zeit,
Höchstes Glück der Erdenkinder
Ist doch die Persönlichkeit.

Und so treffen wir das Gefühl der Ehre, wo wir eine Persönlichkeit finden, wo sich ein seiner selbst inne gewordener Organismus regt. Mit derselben Ursprünglichkeit äußert sich diese Empfindung in dem Einzelmenschen, wie in der Standesgemeinschaft und im Nationalitätsverbande. Wie wäre sonst die elementare Bewegung zu verstehen, mit der sich unser Volk im letzten Kriege gegen Frankreich aus dem einzigen Grunde erhob, weil man in der Person eines erlauchten Repräsentanten sein Selbstgefühl verletzt hatte? Und um seiner ethischen Berechtigung und Kraft willen schützt der Staat dieses Gefühl. Die Ehre des Einzelnen ist ihm ein Gut. Immer findet diese Pflanze ihren Halt und ihre Nahrung im Boden der Individualität, aber sie bedarf zu ihrem Gedeihen der wärmenden und leuchtenden Sonne des Staates, der sie sich vertrauend zukehrt. Nur in diesem Maße neigt sich ein außer uns bestehendes Element über unser Innenleben. Stets war die subjective Ehre dem deutschen Recht heilig, weil sie eine ächt germanische Empfindung ist. Wie anders und wie viel rücksichtsloser war doch die Auffassung des

römischen Rechts, wo der Staat und nur dieser das volle Maß der äußeren Ehre, die existimatio, allein mit der Civität vergab!

Gewiß, auch die öffentliche Meinung kann sich des zarten Guts bis zu einem Grade bemächtigen, daß der Betroffene ihre Geltung empfindlich bemerkt. Aber man rede uns nicht ein, daß die Anschauung unserer näheren oder weiteren Umgebung zu einer Macht werden kann, die unser Leben in seinen Tiefen ergreift. Davon wird ein Dichter selbst ein Zeitalter nicht zu überzeugen vermögen, das, wie das unsrige, der öffentlichen Meinung, z. B. in der Presse eine so unberechtigte Gewalt einräumt. Es zeugt schon von einem pathologischen Zustande, wenn der Einzelne in erhöhtem Maße gegen das Urtheil der Oeffentlichkeit reagirt.

Diesen heiklen Vorwurf — und damit gelangen wir zum vorwiegend ästhetischen Theil unserer Betrachtung — hat Lessing zum Gegenstand eines Lustspiels gemacht. Hier zeigt sich das sichere Taktgefühl eines ächten Künstlers. Diese verkörperte Urtheilskraft vermochte eben zu unterscheiden, was dem ernsten und was dem heiteren Drama gehört, wußte, daß die Berichtigung falscher Anschauungen, die Geißelung der Thorheit das unbestrittene Gebiet der Comödie sei, und daß die Verirrungen des begriffsbildenden Verstandes eine andere Behandlungsweise, eine andere Kunstgattung verlangen, als die aus der

Grundtiefe der Seele auftauchenden, das Thun des ganzen Menschen beherrschenden Leidenschaften. Und wie fein behandelt Lessing das Thema! Das klugste aller deutschen Mädchen heilt den tiefverletzten Freund. Nirgends eine doctrinäre, aufdringliche Begriffsbestimmung der Ehre — und Lessing hätte sie besser geben können als Trast-Sudermann — und doch wie viel sagt Minna, wenn sie Tellheims Versuche, ihr das Wesen der Manneséhre zu deuten, mit den Worten abschneidet: Nein, nein, ich weiß wohl, die Ehre ist — die Ehre. Auch Shakespeares Falstaff spricht einmal von der Ehre.

Diese Verquickung des Komischen und Tragischen geht durch Sudermann's ganzes Schauspiel. Ist doch dem Ehrgefühl Roberts als gleichberechtigter, dramatischer Faktor der lächerliche Ehrbegriff des Vorderhauses gegenübergestellt! Der Reserveoffizier Brandt ist vornehmlich die Gestalt, in der die Scheinwelt der Convention veranschaulicht wird. Er ist deshalb ein organischer Bestandtheil der Vorderhausakte — er folgt ja dem Haussohne wie dessen Schatten auf dem Fuße nach — er ist für den Dichter ein unvermeidliches Inventarstück des Mühlingk'schen Salons. Diese Verwerthung einer derartigen Figur zeigt ebenso wie die bereits beleuchtete des Grafen Trast das dramatische Unvermögen, die Armseligkeit der Conception Sudermann's. Wenn jemals in einem Drama eine Episode am Platze gewesen, so war sie es hier. Die Figur

des Brandt ist, für sich betrachtet, durchaus lebenswahr. Leider drohen ja solche Menschen zu einem Typus unseres sozialen Lebens zu werden. Aber niemals kann eine derartige Erscheinung mehr bedeuten als einen Auswuchs, eine Verirrung gesellschaftlicher Anschauungen. Darum gehört sie in ihrer vollen Beleuchtung dem Lustspiel an. Im ernsten Drama aber gebührt ihr nur eine skizzenhafte, episodische Rolle, niemals jedoch der breite Raum und die Bedeutung, die ihr hier unter den Vertretern des Gegenspiels gegönnt ist. Wieder kann hier Lessing als Muster gelten. Wie trefflich weiß er seine Farben abzutönen, wie scharf läßt er das Wesentliche der Handlung gegen ihre Zuthaten hervortreten! Wir erinnern uns des Franzosen Riccaut in der Minna von Barnhelm. Mit der einen Szene setzt der Künstler seinem Gemälde ein Licht auf, wodurch Alles, was groß, edel und national in seinem Tellheim ist, auf's Deutlichste hervortritt.

Schon durch diese Willkür, womit Sudermann sich über eine gewichtige Regel der Technik hinwegsetzt, verstößt er gegen das Grundgesetz des Dramas: die Einheit der Handlung. Aber er geht noch weiter, er tritt es zu Boden. Es ist ja auch ein ausgelebtes, veraltetes Ding! Wir wissen es wohl, wir kämpfen hier gegen den Barbaren, gegen das Element der Verneinung und der Vernichtung. Was kümmert den Vandalen der kunstvolle Bau, was den Nihilisten eine ehrwürdige Geschichte! Und

eine große, geheiligte Vergangenheit hat dieses Gesetz. In plastischer Klarheit haben wir es von Aristoteles überkommen, gegen den Erbfeind unserer Literatur, die Franzosen, hat es der wackere Lessing mit seinem guten Schwert vertheidigt, und Shakespeare, Göthe und Schiller haben es allzeit in Ehren gehalten. Und es ist so einfach, so überzeugend, wie die Wahrheit immer ist. Wenn die Idee die bewegende Seele des Dramas, so ist die Handlung ihr bewegter Körper. Aus dem bunten Spiel der Vorgänge, das die Bühne unseren Sinnen zeigt, muß er sich klar und deutlich abheben. Das Thun des Helden erscheint als eine festgeschlossene Kette: die Gedanken, in welchen der ringende Mensch gegen seine Umgebung ankämpft, verdichten sich zur That, und die That wirkt fort mit zwingender Nothwendigkeit. So verkörpert uns die Handlung das Causalgesetz, wie es Natur und Geist gleichmäßig beherrscht. Wir können darum die einheitliche Handlung jedes ächten Dramas, wenn auch nicht immer knapp und kurz, in Worte fassen, selbst die der tiefsten, umfassendsten Schauspiele. Ein Mensch, der immer strebend sich bemüht, wird erlöst werden: Faust, der Genius zeugt und stirbt für die Wahrheit: Hamlet. Oder Dramen mit engerem Hintergrund: Ein eifersüchtiger Gatte tödtet sein unschuldiges Weib, Othello. Und wie müßte die Formel des Sudermann'schen Schauspiels lauten? Der Bruder einer Entehrten — heirathet die

Schwester des Verführers. Hier haben wir die Fratze, das chimärische Unding, zur einen Hälfte brüllender Löwe, zur andern friedliche Ziege. Wie macht aber Sudermann dieses Gebilde glaubhaft, wie zwingt er es in eine Form? Wie kommt diese Lösung zu diesem Conflict? Sehr einfach. Der am Ehrgefühl erkrankte Robert wird von seinem Freunde, dem Grafen Trast, geheilt. Aber zwei inhaltsschwere Fragen drängen sich hier jedem Verständigen auf: Empfindet der Held sein Leid wahr, in seiner vollen Tiefe, und ist er überhaupt zu heilen, ist er noch durch irgend etwas in der Welt mit ihr zu versöhnen?

Robert empfindet das ungeheure Weh, das ihm zu Hause begegnet ist, als Schande. Oh, wie bin ich schmutzig, stöhnt er, da wir ihn zum ersten Male nach der fürchterlichen Entdeckung wieder erblicken. Auch nachdem er ruhiger geworden und im Zwiegespräch seinen Schmerz abzuwägen vermag, sehen wir ihn von demselben Gefühle beherrscht: „Ich fürchte, ich darf mir den Luxus nicht gestatten, so etwas wie eine Ehre zu haben.“ — „Da hat man die Ehrlosigkeit gleich mitbekommen wie ein Muttermal.“ Er beklagt also den Verlust der Ehre, der Achtung, die ihm fremde Menschen zumessen. Aber hat er nicht mehr verloren? Ein unwägbares Gut ist für ihn dahin, ein unermeßliches Leid ist ihm widerfahren. Die Frechheit und die Sinnenlust sind in's Innerste der Natur gedrungen, das Heiligste ist entweiht und geschändet. Er

hat den Glauben an die Menschenliebe, an die Familienreinheit, er hat sich selbst verloren. Er ist in seinem ganzen seelischen Sein vernichtet. Er steht allein mit erstarrtem, todten Herzen in der verödeten Natur. Muß er nicht mit weit tieferer Bedeutung als Wallenstein sagen:

Die Blume ist hinweg aus meinem Leben
Und kalt und farblos seh ich's vor mir liegen,
Was ich mir ferner auch erstreben mag,
Das Schöne ist doch weg, das kommt nicht wieder.

Hier hätte ein tragischer Dichter seine Kraft zeigen können. Denn eine ungeheure Tragödie ist das Schicksal des Bruders einer Gefallenen, Entehrten, auch wenn sie keine Virginia, kein Gretchen, keine Magdalene ist, ein furchtbares Schicksal das eines Sohnes, der eine andere Sprache als die der Eltern spricht.

Und darum kann ihn Niemand von seinem Schmerze befreien und nichts mit diesem Leben mehr versöhnen, auch die Liebe nicht. Denn wer vermöchte uns nach dem Geschehenen den Glauben an ein Glück in der Ehe und in der Familie wiederzugeben? So empfinden wir es ekelhaft, unser innerstes Gefühl lehnt sich dagegen auf und unsere Vernunft erhebt sich, wie Hamlet wider den Polonius, gegen den gemeinen Menschenverstand, wenn dieser, wenn Traft hier die Entscheidung trifft, wenn er, nach seinem eigenen Bild, den seelenwunden Freund von seiner

Familie amputirt: „Die Zehe schmerzt noch, aber das Bein ist weg.“ Ja, wenn diese Operation an einem Gemüthsmenschen so leicht zu vollziehen wäre! Bezeichnend ist hier auch wieder die Logik Trafts, die er in der Ueberzeugungsscene entwickelt. Man beachte z. B. die platte Sophistik einer Wendung, wie dieser: Du sprichst wie Einer, der aus der Noth eine Tugend macht, sagt Robert, worauf Traft großartig erwidert: Jede Tugend ist von der Noth geschaffen. Und gegen diese chevalereske Ethik, die der Herr Graf hier aus seinen modischen Aermeln schüttelt, findet Robert keinen Schatten von Widerspruch, er beugt sich blind vor der „souveränen Liebenswürdigkeit“ Trafts. (So will ihn ja der Dichter gespielt wissen.) Auf diese Weise verliert Robert nach und nach jedes Interesse und jedes ernste Mitgefühl. Er sinkt zum schwatzenden, erbärmlichen Weichling herab.

Und nun der Schluß des Stückes, wo wir die beiden Liebenden ihre Familien, wie die Ratten das sinkende Schiff, verlassen sehen. Das große Vorbild Ibsens ist erreicht. Kehrt doch auch Nora ihren unmündigen, hilflosen Kindern den Rücken; denn sie hat ja Pflichten gegen sich selbst!

Uns aber beschleicht nach all' dem Erlebten eine trostlose, quälende Empfindung und ein nagender Zweifel bleibt in uns zurück. Und der Gebildete wird sich sodann der Denkweise dieser Menschen und dieses Dichters bewußt.

Er wird in ihr den haltlosen, niedrigen Individualismus erkennen und ihn mit jener Moral des Nutzens verächtlich zur Seite werfen. Auch wird er hinter der Behaglichkeit, mit der hier die sensationellen Vorgänge ausgemalt sind, kein sittlich starkes Dichtergemüth finden, sondern ein faunisches Antlitz hervorblicken sehen. Hab' ich doch meine Freude d'ran! Aber der schlichte Mann aus dem Volke, der immer noch gläubig die Hallen der Kunst betritt, wird ihn das Geschaute in diesem Vertrauen bestärken? Wird es ihn belehren, bessern, ihn davon überzeugen, daß die, welchen er hier seinen Sparpfennig gebracht, nicht blos die glücklicheren, sondern auch besser sind als er, der Arme im Geist? Wird es ihn erheben, wie das große, gigantische Schicksal, das den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt? Wahrlich, bei diesem trostlosen Ausgang dieser trostlosen Misere will es uns bedünken, als ob der große Schiller erst gestern und nicht schon vor hundert Jahren **Shakespeare's Schatten** heraufbeschworen und sich mit ihm verständigt hätte:

Uns selbst und unsere guten Bekannten,
Unsern Jammer und Noth suchen und finden wir hier.
„Aber das habt ihr ja Alles bequemer und besser zu Hause;
Warum entfliehet ihr euch, wenn ihr euch selber nur sucht?"
Nimm's nicht übel, mein Heros, das ist ein verschiedener Casus:
Das Geschick, das ist blind, und der Poet ist gerecht.
„Also eure Natur, die erbärmliche, trifft man auf euren
Bühnen, die große nur nicht, nicht die unendliche an?"
Der Poet ist der Wirth und der letzte Actus die Zeche,
Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.

Nein, hier that Eines noth: Es mußte gestorben werden. In ihrer Sünden Maienblüthe hätte der Bruder die Schwester und den Verführer hinstrecken müssen. Und er selber mußte sodann in die gähnende Kluft, welche ein beispielloser Frevel in der Natur vor uns aufgethan, wie jener Römer, springen, damit sich der Schlund wieder schließe und die Gottheit wieder versöhnt werde. Denn nur, wenn für eine sittliche Wahrheit gestorben wird, sind wir von ihrer Ewigkeit überzeugt. Es ist in der Tragödie des Dichters nicht anders, wie in jener des Sokrates zu Athen und der auf Golgatha. Vor den Leichen ihrer Kinder hätte sich in dem reichen und in dem armen Manne so etwas wie ein Gewissen geregt, ihr gemeinsames Leid hätte sie an ein Ausgleichendes, Gerechtes, Strafendes erinnert, wie es durch diese Welt schreitet und schreiten wird. Und von der Bühne aus wäre zu den ergriffenen Zuschauern, von den Gründlingen im Parterre bis hinauf zum Manne des vierten Standes und Ranges ein Gedankenfunke übergesprungen, so etwas wie Lösung der großen sozialen Frage.

Aber freilich, damit ein Dichter seinen Helden sterben lasse, verlangt es ein starkes Herz, einen tiefen, sittlichen Ernst und eine schöpferische, das Leben der Erscheinung weit überfliegende Phantasie. Denn der wahre Dichter erlebt diesen Tod. Und er zögert nicht, seine theuersten Gestalten zu opfern. Ueber den glänzenden Max geht der

Hufschlag seiner Pferde, die liebliche Thekla vergräbt sich in Klostermauern. Aber wenn wir dann den verwaisten Piccolomini trotz des Fürstentitels, den ihm der Kaiser geschenkt, schmerzlich gen Himmel blicken sehen, so wissen wir, er hat seinen Lohn dahin, der Verrath am Freunde ist gesühnt, ebenso hart, wie die Felonie des Feldherrn selbst. Dann steigt etwas in uns auf, leuchtend, unvergänglich und weltbeherrschend, wie die Sterne am Firmament: es ist das Sittengesetz.

Und wie der Sternenhimmel über uns, so erfüllt das Sittengesetz in uns das nachdenkende Gemüth mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht. So sagt Kant. Bewunderung und Ehrfurcht! Und zwei Jahrtausende vor ihm sprach ein Grieche von Mitleid und Furcht. Nächstenliebe und Gottesfurcht nennt sie der Monotheismus, es sind die reinsten und tiefsten Affecte, deren das Herz fähig. Darum läßt Göthe den Faust in Einem Athemzuge reden: Es reget sich die Menschenliebe, die Liebe Gottes regt sich nun. Und Faust schlägt das Logosevangelium auf. So verschmelzen sich Weltweisheit, Dichtkunst und Religion in ihrer weihevollsten Stimmung zu einem einzigen Zweck der Menschheit: zu ihrer Läuterung.

Und hat nicht Lessing und Schiller auch die Menschheit ästhetisch und Johanneisch erziehen wollen? Sind wir diesem Ziele näher gerückt, bedürfen wir solcher Führer heute nicht mehr als jemals?

Ein kurzes Dezennium noch und wir stehen an der Neige des Jahrhunderts. Aber noch bevor wir seine Summe ziehen können, zwingt uns der Anblick dieser destructiven Bestrebungen der Gegenwart, einer schweren Krankheit unserer Tage, zu einer säcularen Betrachtung. Und wenn wir jetzt die Wechsler und Händler im Tempel der Kunst erblicken, so überkommt es uns Epigonen wie Sehnsucht nach einem Kämpen wie Lessing, der uns die Fremdlinge aus den deutschen Landen treibt, nach einem frischen und fröhlichen Xenienkrieg, der der Mittelmäßigkeit die gebührende Stelle zeigt, nach wahren Dichtern, die die wahren Menschen sind, weil sie uns aus dem Drang und Streit und Wissensqualm des Alltagslebens zu sich emporheben in ihr Reich, wo der Mensch seine göttliche Einheit wieder findet: in das Reich der Idee.

In gleichem Verlage erschien:

Ferdinand von Saar:

Novellen aus Oesterreich. Der Novellen erste Sammlung. (Innocens. Marianne. Die Steinklopfer. Die Geigerin. Das Haus Reichegg.) Gebunden 5.40

Drei neue Novellen. Der Novellen zweite Sammlung. (Vae victis! „Der Excellenzherr". Tambi.) Eleg gebdn. 4.20

Schicksale. Der Novellen dritte Sammlung. (Lieutenant Burda. Seligmann Hirsch. Die Troglodytin.) Eleg. geb. 4.80

Die Geigerin. Novelle. carton. mit Goldschnitt . . . 1.80

Innocens. Eine Novelle. 3. Aufl. cart. mit Goldschnitt . 1.80

Marianne. Eine Novelle. Gebunden mit Goldschnitt . . 2.—

Die Steinklopfer. Eine Geschichte. carton. mit Goldschnitt 1.80

Gedichte. 2. Aufl. Eleg. gebunden . . . . . 5.—

Kaiser Heinrich IV. Dramat. Gedicht in 2 Abth. 2. Aufl. 4.—

Tempesta. Trauerspiel in 5 Akten . . . . . . 2.—

Die beiden de Witt. Trauerspiel in 5 Akten. 2. neubearb. Auflage 2.20

Thassilo. Tragödie in 5 Akten 2.40

Eine Wohlthat. Volksdrama in 4 Akten 2.20

Heinrich Hansjakob:

Aus meiner Jugendzeit, Erinnerungen. 2. Aufl. Eleg. gebdn. 4.—

Aus meiner Studienzeit, Erinnerungen. Eleg. gebdn. . . 4.40

In den Niederlanden. Reise-Erinnerungen. 2 Bände . . 4.—

Wilde Kirschen. Eleg. gebunden . . . . 5.—

Dürre Blätter. Erster Band. Eleg. gebunden . . . 3.—

Dürre Blätter. Zweiter Band. Eleg. gebunden . . . 3.60

„Der Verfasser zeigt sich als Meister der Volksthümlichkeit, des ungekünstelten, natürlichen, gesunden Verstandes, Herzens und Humors . . . . Wir verheißen Jedem, der die zwei Bände (Dürre Blätter) sich anschafft, einen köstlichen Genuß reinster und unverfälschtester Art und erinnern zugleich auch an die übrigen Schriften desselben Verfassers und in derselben prächtigen Art."

Deutsches Volksblatt.

„Wie diese Besprechung mit der Freude über eine hochwillkommene zweite Auflage begann, so schließt sie mit der über diejenige des herrlichen Buchs von Heinrich Hansjakob: „Aus meiner Jugendzeit." Bietet dem Publikum wahrhaft Gutes, und dankbar und erfreut wird es zugreifen: hier ein neuer Beweis dafür. Dies herrliche Buch voll waldfrischer Ursprünglichkeit hätte freilich noch weit mehr Auflagen verdient. Mehr und mehr wird es sich Bahn brechen, denn es gehört zu den seltenen Schöpfungen, die nicht veralten, sondern jung und frisch bleiben, wie der Gegenstand, den sie behandeln."

Blätter für literarische Unterhaltung.